



**Germanica**

**36 | 2005**

**Le pouvoir de la musique dans l'espace de langue  
allemande : fascination et suspicion**

---

## Entre *Kino-Oper* et *Künstleroper* – Enjeux du devenir de l'opéra au début du xx<sup>e</sup> siècle

*Zwischen Kino-Oper und Künstleroper – Perspektiven des Musiktheaters zu  
Beginn des 20. Jahrhunderts.*

**Claire Badiou**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1511>  
DOI : 10.4000/germanica.1511  
ISSN : 2107-0784

### Éditeur

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2005  
Pagination : 31-44  
ISBN : 9782913857155  
ISSN : 0984-2632

### Référence électronique

Claire Badiou, « Entre *Kino-Oper* et *Künstleroper* – Enjeux du devenir de l'opéra au début du xx<sup>e</sup> siècle », *Germanica* [En ligne], 36 | 2005, mis en ligne le 10 juillet 2012, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1511> ; DOI : 10.4000/germanica.1511

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# Entre *Kino-Oper* et *Künstleroper* – Enjeux du devenir de l'opéra au début du xx<sup>e</sup> siècle

*Zwischen Kino-Oper und Künstleroper – Perspektiven des Musiktheaters zu  
Beginn des 20. Jahrhunderts.*

Claire Badiou

---

- 1 « Ein Film wie eine Oper : wunderschönes, melancholisches, großes Kino ! » C'est en ces termes qu'un critique du *ARD Kulturweltspiegel* faisait, il y a peu, l'éloge du nouveau film de Wong Kar Wai, *2046*. De belles images, des sentiments forts, une musique envoûtante : voilà apparemment autant de ressources communes au cinéma et à l'opéra. Faut-il même aller jusqu'à penser qu'une des recettes d'un certain type de cinéma au moins consisterait à aller puiser dans les ficelles d'un genre quatre fois plus vieux que lui ? Cette curieuse association fait d'autant plus sourire si l'on songe qu'il y a près d'un siècle, les deux mêmes termes étaient accouplés probablement pour la première fois de leur existence – et de manière plus étroite encore ! En 1910, le feuilletoniste et wagnérien convaincu Arthur Seidl faisait paraître une « critique comparée » de *Tiefland* d'Eugène d'Albert et de *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini. Il reconnaissait éprouver devant le second une émotion sincère et naturelle, le plaçant bien au-dessus des autres créations pucciniennes. *Tosca* n'était en effet à ses yeux qu'un *Kolportage-Oper*, et il inventait également le terme de *Kino-Oper* (que l'on pourrait traduire par ciné-opéra...) pour la toute récente *Fanciulla del West*, exprimant par là un mépris certain pour les allures populaires de la musique de Puccini comme d'ailleurs pour le succès immense que connaissait ses œuvres auprès des publics germanophones.
- 2 Si de nos jours, opéra et film mènent une coexistence pacifique, ce n'était pas le cas au début du xx<sup>e</sup> siècle, à l'époque où cet art tout nouveau qu'était le cinéma suscitait à la fois – et parfois chez une même personne – engouement et inquiétude. Dans la mesure où il attirait et pouvait satisfaire un public nombreux et de tous horizons, le cinéma était perçu dans les milieux musicaux comme un concurrent féroce et dangereux. En 1926, le

compositeur Arnold Schoenberg se faisait l'écho de cette peur ambiante. Répondant dans le cadre d'une enquête menée par le *Berliner Tageblatt* à la question « Y a-t-il une crise de l'opéra ? », il donnait l'analyse suivante<sup>1</sup> : « La crise du théâtre est en partie causée par le film ; l'opéra se trouve dans la même situation : ni l'un ni l'autre ne peuvent plus rivaliser avec le réalisme qu'offre le cinéma. Le film a trop gâté l'œil des spectateurs<sup>2</sup>. » L'année suivante, il revenait sur le sujet de manière plus radicale et alarmiste encore en annonçant la mort de l'opéra par le fait du cinéma :

L'érosion du théâtre commença quand les émotions des personnages sur scène en vinrent à absorber de plus en plus l'intérêt du public. Les personnages devinrent plus ordinaires, les émotions plus quelconques et triviales. On ne voit plus sur scène que le genre de philistins qu'on croise dans la vraie vie, qu'ils soient censés représenter des héros, des artistes ou bien l'homme de la rue. L'opéra est dans une situation comparable. Il a moins à offrir à l'œil que le film – et bientôt nous aurons des films en couleur. Ajoutons-y de la musique et ce ne sera plus la peine d'aller écouter un opéra chanté et joué<sup>3</sup>.

- 3 Le danger que représente le cinéma vient du fait qu'il concurrence l'opéra sur son propre terrain, qu'il se bat avec les mêmes armes. Ou bien, si l'on voit les choses sous l'angle opposé, l'opéra s'est engagé sur un terrain esthétique qui ne lui est pas des plus favorables. Si l'on en croit Schoenberg, la vulnérabilité de l'opéra n'est pas inhérente au genre dans sa dimension intrinsèque. Il ne s'agit plus d'une des ces querelles récurrentes quant à la hiérarchie entre verbe et son. Le destin de l'opéra est conditionné par des données historiques et sociales. Sa faiblesse est due à son évolution culturelle, à une perversion résultant d'une trop grande proximité avec la vraie vie.
- 4 Pour survivre, l'opéra se voit contraint de réaffirmer sa légitimité, de justifier sa place au sein de la vie culturelle. Dès 1913, le musicologue Rudolf Cahn-Speyer constate dans *Zur Opernfrage: Das Wesen der Oper und ihre Entwicklung in der Gegenwart* : « Une des rares opinions qui fasse la quasi-unanimité des cercles mélomanes comme de ceux des musiciens professionnels est qu'actuellement, la production artistique dans tous les genres de l'opéra a abouti à une impasse<sup>4</sup>. » L'ensemble du monde musical germanophone s'interroge désormais sur l'avenir de cette forme d'art. Le même Cahn-Speyer fait paraître en 1924 dans la revue allemande *Melos* l'article « Hat die Oper eine Zukunft<sup>5</sup> ? » (« L'opéra a-t-il un avenir ? »), dans lequel il tente de démontrer point par point, pour les récuser, les différents arguments qui laisseraient penser que l'opéra est condamné à un déclin irrémédiable. Il pointe les griefs suivants : le succès des créations contemporaines est de courte durée ; peu d'entre elles sont véritablement significatives d'un point de vue artistique ; les conditions sociales sur lesquelles reposait l'institution disparaissent ; enfin l'opéra, genre impur par essence, ne mérite plus vraiment que l'on s'y intéresse. Cette énumération atteste de la diversité des problèmes soulevés et des causes invoquées. La complexité du débat est reflétée par les nombreuses contributions qui voient le jour, soit isolées, soit regroupées sous forme de « dossier thématique », dans les grandes revues musicales allemandes et autrichiennes comme *Melos* et *Musikblätter des Anbruch*<sup>6</sup>. Il serait trop long de tenter ici de donner un panorama exhaustif de tous les enjeux d'un débat complexe et polymorphe. Pourtant, par-delà les difficultés inhérentes à l'association du verbal et du musical, à la nature des livrets, la faiblesse des institutions ou l'absence d'un nouveau Wagner capable de montrer une voie pour l'opéra de l'avenir, une même question inquiète parcourt la majorité des témoignages de l'époque : celle de la fonction de l'opéra, de sa valeur éthique et sociale. Et ce n'est pas le moindre des impacts du développement de l'art cinématographique que de mettre l'opéra en demeure de

trancher, entre haute et basse culture, entre un art d'élite et un art des masses. Quel public faut-il satisfaire, quel public faut-il conquérir ? Ébranlé dans ses fondements sociologiques et institutionnels, l'opéra doit choisir son camp. Ce choix n'engage d'ailleurs pas seulement ce genre particulier, mais la musique dans son ensemble, dans la mesure où on lui reconnaît, tout comme à l'image, un pouvoir émotionnel. C'est sur la manière d'utiliser ce pouvoir que différents partis s'affrontent.

- 5 Le débat qui oppose dès le début des années 20 le critique de la *Frankfurter Zeitung* Paul Bekker au compositeur Hans Pfitzner revêt à cet égard une valeur exemplaire. Bekker conçoit la musique comme un phénomène sociologique, capable de lier les hommes les uns aux autres. Le compositeur n'est pas un être hors du monde, il est un acteur de la société et sa création porte nécessairement la marque d'un dialogue subtil avec son environnement culturel. L'opéra, par l'ampleur de son impact esthétique, est le lieu de manifestation par excellence de cette perméabilité. Bekker croit en outre en une autre perméabilité : la possibilité d'une herméneutique musicale. Le pouvoir de la musique pourrait se décrire, s'analyser. La tradition idéaliste qu'incarne Pfitzner refuse en revanche qu'une musique « sérieuse » puisse se compromettre en tenant compte des désirs de son public. La musique doit rester pure, l'inspiration mystérieuse, et le compositeur, à l'image du héros éponyme de l'opéra de Pfitzner *Palestrina*, retiré dans la sphère de l'art. Dans cette vision idéaliste, le cinéma qui représente les pulsions de la société en même temps qu'il les assouvit, n'est plus seulement un rival de l'opéra : il en est également le repoussoir. « Je crois encore maintenant au public, ou plutôt à un public, en Allemagne et dans les autres pays, comme la France et l'Italie, dans lesquels l'opéra s'est épanoui ; je crois à un public qui veut encore écouter de la bonne musique à l'opéra, qui ne préfère pas 'Butterfly' à 'Fidelio' ni le 'Rosenkavalier' à la 'Rose vom Liebesgarten', qui ne va pas à l'opéra pour un chanteur ou un chef à la mode, ou bien tout bonnement pour voir, comme au cinéma, et qui s'indigne de ce que des chefs-d'œuvre lui soient présentés arbitrairement défigurés, comme un 'Lohengrin' sans cygne ou autres crimes de mise en scène<sup>7</sup>. »
- 6 Ce conflit, cristallisé autour de l'ouvrage de Pfitzner, *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, paru à Munich en 1920 et de la réponse de Bekker dans les *Musikblätter des Anbruch* dès le mois de février de la même année, est d'ordre politique, et ce, à double titre. Au sens étymologique tout d'abord, dans la mesure où il oppose deux manières d'envisager la place du public, de ses goûts, de ses réactions, dans la sphère artistique. Mais il révèle et aiguise également les opinions politiques des deux principaux acteurs. Paul Bekker quittera en effet l'Allemagne à l'avènement du nazisme pour mourir à New York en 1937, tandis que Hans Pfitzner continuera sa carrière sous le Troisième Reich.
- 7 Le plaisir du public, condition *sine qua non* du succès d'un opéra, ne laisse pas d'être ambivalent. Trop de succès peut rendre une œuvre suspecte, comme le suggérait avec un certain humour le compositeur Wilhelm Kienzl à propos de son opéra, *Der Evangelimann* : « Que peut-il y avoir de si mauvais dans mon *Evangelimann*, pour qu'il plaise ainsi à tous ?<sup>8</sup> » À l'opéra en effet, la séduction opère à tous égards à plus grande échelle : l'œuvre est souvent plus longue qu'une pièce de musique instrumentale et la dimension scénique du genre sert en quelque sorte de tremplin à la manifestation du pouvoir de la musique. Cependant, l'opéra brouille les pistes par sa nature hybride. La musique peut-elle être elle-même amoral ou bien ne le devient-elle que par extension pour ainsi dire, si elle accompagne une intrigue amoral ? L'opéra permet une double réflexion : sur son statut moral et esthétique et sur la nature du plaisir musical. Cette préoccupation est

probablement une des raisons pouvant expliquer l'épanouissement, dans les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle d'un type particulier d'opéra, le *Künstleroper*. Le terme désigne en principe toute œuvre qui a pour protagoniste un artiste, ce qui place *Tosca* de Puccini ou *Tannhäuser* de Wagner dans cette catégorie. Il semble pourtant que les créations du xx<sup>e</sup> siècle utilisent de manière plus conséquente encore le phénomène de mise en abyme qui résulte de la projection sur scène d'une figure d'artiste<sup>9</sup>.

- 8 Le *Künstleroper* devient par là même le lieu privilégié d'une réflexion auto-référentielle sur la création, sur le statut de l'art, sur les modalités de son exercice et de sa réception. L'artiste, double fictionnel du compositeur, est un relais permettant de représenter sur scène le drame de la création. La quasi-totalité des opéras du compositeur autrichien Franz Schreker (1878-1934) sont des *Künstleroper*. Beaucoup, tels *Der ferne Klang* (*Le Son Lointain*, 1912), *Das Spielwerk und die Prinzessin* (*Le Carillon et la Princesse*, 1913) ou bien encore *Christophorus* (1931), se concentrent autour d'une ou plusieurs figures de musiciens, interprètes ou compositeurs. Dans ces œuvres, Schreker ne s'en tient pas à la seule révélation des arcanes de l'inspiration musicale ; il envisage la musique composée ou jouée sur scène et donc par extension la sienne également, dans sa dimension proprement esthétique, dans l'effet qu'elle a sur les auditeurs. La quête du *son lointain* dans laquelle se lance Fritz, héritier de l'idéalisme allemand, et pour laquelle il abandonne sa fiancée Grete constitue le point de départ et le ressort de l'intrigue. Mais, paradoxalement, son importance s'estompe peu à peu à mesure que l'on approche du dénouement. Au troisième acte, on entend bel et bien dans le théâtre représenté sur scène des bribes de l'opéra de Fritz, *Die Harfe* (*La Harpe*), mais le héros – compositeur est étrangement absent de l'événement. Ce que Schreker nous donne à voir avant tout, c'est la réaction que cet opéra fictif provoque chez Grete, émue jusqu'au malaise, ainsi que celle du public qui assiste à la création. De même, la musique qu'il nous donne à entendre est celle que nous entendons depuis le début de l'opéra et qui n'est autre que celle de Schreker lui-même.
- 9 Le son – une apparition sonore particulière – se trouve pour le compositeur autrichien à l'origine de l'acte créateur. « La vision musicale constitue [pour lui] l'alpha et l'oméga de la création ; le littéraire n'a pas de vie propre, il est seulement un moyen permettant à la musique de s'écouler au rythme du drame<sup>10</sup>. » Cette analyse du critique Paul Bekker fait écho aux déclarations du compositeur lui-même : « Je pars de la musique. Mes trouvailles ne sont pas vraiment "littéraires". Les profondeurs mystérieuses de l'âme aspirent à l'expression musicale. Autour d'elles se déploie une intrigue extérieure qui, de manière nécessaire, est dotée, dès sa naissance d'une forme et d'une structure musicale<sup>11</sup>. » Une unique impression auditive suffit en quelque sorte à générer tout un opéra.
- 10 Pas de musicien ni de compositeur dans *Die Gezeichneten* (*Les Stigmatisés*), le troisième opéra de Schreker, créé avec grand succès à Francfort en avril 1918<sup>12</sup>. Les figures d'artiste sont ici liées aux arts visuels : peinture, architecture... Alviano Salvago, noble génois difforme, a fait construire sur une île au large de Gênes son "Elysium", royaume de la beauté. Ses amis pervertissent la perfection de ce paradis artificiel en y séquestrant et violant les filles des familles aristocratiques de la ville. Pour arrêter et expier cet abus, Alviano a décidé de faire don de l'île à la ville, représentée par le Podestat, et à ses habitants. Il rencontre à cette occasion la fille du Podestat, la jeune peintre Carlotta. Celle-ci convainc Alviano de se rendre à son atelier pour qu'elle puisse terminer le portrait qu'elle a commencé à faire de lui. Devant les remarques acerbes qu'elle s'attire de la part de son modèle, quand elle tente de le séduire, Carlotta s'enflamme et lui déclare

son amour. Elle réussit à capturer dans le regard d'Alviano, conquis, cette expression d'ivresse inexprimable qu'elle recherchait pour achever le tableau. La passation symbolique de pouvoir entre Alviano et les autorités de Gênes s'effectue au troisième et dernier acte : les citoyens pénètrent pour la première fois sur l'île et sont émerveillés par les beautés qu'elle abrite.

- 11 L'acte est construit d'un seul bloc, presque sans aucune interruption, selon un grand arc dramatique. C'est sur le fond de cette fête galante décadente que se dénoue, à plusieurs niveaux, l'intrigue. Il ne s'agit plus seulement en effet d'une *Tragödie des häßlichen Mannes*<sup>13</sup> (tragédie de l'homme laid). Le tableau achevé, Carlotta, aux prises elle aussi avec les séductions de l'île, oublie certes Alviano pour succomber au charme de Tamare, un autre noble gênois. Mais l'opéra est également une *Künstlertragödie* (tragédie de l'artiste) comme le remarquait en 1920 le critique Joachim Beck dans les *Musikblätter des Anbruch*. Alviano, artisan d'un paradis de la beauté, en reste lui-même exclu. Et plus encore, cette beauté qu'il a créée, est pervertie dans un premier temps par ses pairs puis par le peuple qui cède progressivement à la débauche. L'opéra pose bien la question du devenir de l'art, d'un art parfait, s'il est livré à un public de masse.
- 12 Alviano et Carlotta sont des artistes de la forme et de la couleur. Le niveau symbolique s'est déplacé entre *Der ferne Klang* et *Die Gezeichneten* du sonore au pictural : peinture et fantasmagorie architecturale sont dès lors les reflets de la quête schrekérienne. Pour autant on ne voit qu'un seul des tableaux de Carlotta – même si cette apparition est préparée de manière très précise et constitue le point le plus dramatique du deuxième acte. On ne peut en outre qu'entrevoir par la lecture du livret et par les décors sur scène<sup>14</sup> le faste prodigieux de la Cythère moderne du troisième acte. Mais nous entendons en revanche la musique de bout en bout, et c'est à elle que revient la mission de traduire les charmes irrésistibles de l'île. Le pouvoir de cette musique vient en quelque sorte pallier les faiblesses du décor, l'impossibilité qu'il y a à représenter de manière un tant soit peu crédible cette fantasmagorie synesthésique. Ce qui ne peut être concrétisé adéquatement pour nos yeux peut être suggéré par la musique. La séduction qui est à l'œuvre dans le dernier acte de l'opéra est donc avant tout auditive. Schreker ne se contente pas de placer une ou des figures artistiques au centre de son œuvre ; l'acte de l'écoute, de la réception musicale, revêt lui aussi une importance décisive. Par l'intermédiaire de l'intrigue, le plaisir à la fois sensoriel et sensuel procuré par la musique est représenté et mis en question. Les réactions des visiteurs de l'île peuvent donc nous apparaître comme un reflet de notre propre attitude face à la musique de Schreker.
- 13 Le compositeur, lui-même auteur du livret, introduit l'acte III par une didascalie extrêmement longue qui décrit avec profusion de détails les beautés féeriques de l'île<sup>15</sup> :  
 L'île de "l'Élysée". La scène représente un jardin paradisiaque. Tout au fond, côté jardin, on aperçoit les contours indistincts de la ville de Gênes et la mer qui scintille dans la lumière vespérale. Côté cour, la scène s'élève en pente légère et, vers l'arrière, le sol devenu rocheux s'accidente brusquement. Un sentier monte le long de cette pente et mène à un raidillon derrière lequel on entrevoit une haie de roses aux couleurs vives. Le milieu de la scène, presque jusqu'à l'arrière, est couvert d'herbe verte, de fougères luxuriantes et de fleurs aux couleurs souvent très vives. Parmi des buissons touffus, on aperçoit des petits kiosques aux formes fantastiques et des statues de marbre représentant pour la plupart des scènes érotiques de la mythologie grecque. Des jets d'eau jaillissent de fontaines qui s'illuminent à la tombée de la nuit<sup>16</sup>.

- 14 Puis le tableau s'anime étrangement, « comme si le marbre froid avait pris vie » : surgissement de faunes, de naïades et de bacchantes. Dès lors, on pénètre dans le monde de la fantasmagorie, monde dans lequel il est difficile de faire la part des choses entre le marbre immobile, les apparitions surnaturelles ou hallucinées et de simples “personnages d'opéra” déguisés. On voit comment Schreker insiste sur la mise en scène du spectacle de l'île et sur les différents “seuils esthétiques” franchis par le public. Tout est fait pour provoquer la confusion des sens, ceux des citoyens de Gênes comme les nôtres.
- 15 L'acte commence par un prélude orchestral d'environ cinq minutes. Aucun chant ne se fait entendre ; la scène est silencieuse mais le public réel y découvre la pantomime des figures fantastiques. L'orchestre donne un son à leurs jeux amoureux. À l'apparition du faune joueur de syrinx correspondent les appels du cor anglais, relayé par le cor de basset et la flûte. Les cris des bacchantes éclatent dans les sonorités stridentes des violons et du piccolo. Cette musique festive s'interrompt brusquement : on entend alors les cloches de Gênes sonnant l'Angélus, ce qui est rendu musicalement non par de vraies cloches comme dans *Tosca*, mais par les accords mystérieux des violons divisés. Le « spectacle » de l'île semble disparaître temporairement, comme s'il n'avait été qu'une hallucination. Les premiers citoyens qui ont fait leur apparition sur scène, se découvrent et s'agenouillent, réagissant ainsi à un signal musical diégétique<sup>17</sup>. Schreker prend la peine de préciser dans le livret comme entre les portées de la partition : « Les figures païennes se retirent tant que sonnent les cloches, puis reviennent. Jeu retenu avec le peuple qui, à quelques exceptions près, se tient sur la défensive et se signe à plusieurs reprises. Ce jeu continue discrètement, environ jusqu'au début de la deuxième scène<sup>18</sup> ». Le temps où il retentit, ce son lointain venu de la ville a pour effet d'écarter les figures païennes du champ de vision des citoyens, mais aussi de faire disparaître la musique qui les accompagnait. Ce double mouvement de retrait, visuel et sonore, resserre encore les liens entre action scénique et discours orchestral. Tout ce que nous avons entendu jusque là ne peut-il pas nous apparaître rétrospectivement comme étant la « musique de l'île », musique diégétique elle aussi, née, comme les ornements architecturaux, de la fantaisie créatrice d'Alviano ?
- 16 L'attention se détourne peu à peu du jeu des faunes et des naïades pour se concentrer sur les citoyens. Au début de la première scène, l'instrumentation se modifie radicalement. Le motif d'appel du faune retentit à nouveau mais le fond orchestral sur lequel il se greffe possède désormais une texture sonore très particulière. Nous, auditeurs, connaissons déjà cette combinaison de piano, célesta, harpes et violons depuis les premières mesures du prélude de l'opéra. Ce son orchestral, qui est presque une signature musicale de Schreker, est chez lui toujours associé dramatiquement à quelque chose de mystérieux, de séduisant, littéralement d'émouvant au sens où il a le pouvoir de mettre ceux qui l'entendent hors d'eux-mêmes. Les citoyens sont tout d'abord stupéfaits : « Par les ossements de Saint-André... / Mieux vaut se montrer très respectueux. [...] Qu'en penses-tu, compère ? Quand l'Angélus a sonné, n'as-tu pas ressenti toi aussi comme une crainte ? Ces hommes avec des cornes... / Vois-tu, femme, tu ne peux comprendre cela : c'est ce qu'on appelle “l'Art”<sup>19</sup> ! » Ces gens du peuple expriment leur étonnement et la crainte presque religieuse qui s'empare d'eux dans une langue naïve et populaire. Cet effet de réel est renforcé par le traitement très sobre des voix, *parlando*. Les Génois ne chantent pas à proprement parler, le dessin mélodique de leurs brèves interventions suit les inflexions du langage parlé, tout au plus déclamé. Le moment de la contemplation de l'œuvre d'art est rendu de la manière la moins « opératique » possible. Il y a donc une sorte de hiatus esthétique entre l'apparition musicale envoûtante dont nous sommes



aussi les témoins, et l'attitude du peuple. De même qu'il hésite à s'approcher trop des figures mythologiques, ce "public" monté sur scène semble dans un premier temps garder ses distances avec la musique qu'il entend. Ce contraste se manifeste plus nettement encore au début de la deuxième scène de l'acte. En contrepoint au dialogue syllabique et quasiment *recto tono* de deux jeunes visiteurs retentit, derrière la scène, une sorte de vocalise extatique des nobles qui reprend en partie le motif triomphant de l'un des leurs, Tamare. Aux paroles distinctement articulées des deux personnages au premier plan s'oppose une seule et même exclamation (« Ah ! ») des nobles. Ces traitements antithétiques superposés de la vocalité correspondent à deux attitudes tout aussi antithétiques face au plaisir que la musique traduit en même temps qu'elle le fait naître. Tamare et ses compagnons y ont succombé depuis toujours et en font un instrument de pouvoir, les habitants de Gênes eux s'en approchent avec circonspection, comme s'ils y étaient encore étrangers.

- 17 Or cette situation ne dure pas et la suite de l'acte peut se lire – littéralement et musicalement – comme un processus de séduction par les plaisirs de l'île. « Une montée unique, presque ininterrompue. Au début, seulement quelques sons de flûte isolés. Puis le nocturne ardent entonné par Carlotta s'amplifie progressivement ; des voix toujours plus nombreuses s'y adjoignent pour aboutir à une bacchanale, à une scène d'orgie débridée<sup>20</sup>. » La jeune peintre en effet, cède vite aux appels de la sensualité : « Ah quelle nuit ! Quelle chaude nuit d'été ! Je veux me retrancher au plus profond de ses sombres lueurs. Je veux plonger au fond de ses ténèbres lumineuses ! Je danserai avec les étoiles la ronde d'une nuit d'été, mais avec les lutins, je dormirai dans les buissons<sup>21</sup>. » Cet hymne à la nuit se propage irrésistiblement à toutes les voix jusqu'à toucher le chœur entier ; il se rapproche en outre spatialement depuis les coulisses jusque sur le devant de la scène. Les sénateurs de la ville, impuissants, ne peuvent que commenter, à leur tour dans ce même style *parlando* qui les isole musicalement : « Le peuple est en délire<sup>22</sup> ! » Grâce à cette fusion esthétique entre les citoyens et les sortilèges de l'île, la musique peut exprimer, comme Carlotta, *das Seelische* (les profondeurs de l'âme).

- 18 L'opéra *Die Gezeichneten* n'est pas un manifeste d'esthétique et le but de Schreker n'a rien de didactique. Le magnifique tableau du troisième acte doit beaucoup aux imposantes fresques scéniques et musicales du Grand Opéra français du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. On y retrouve aussi la très efficace tension dramatique entre fête et mort à laquelle un Verdi a pu recourir dans *La Traviata* ou *Un ballo di maschera*. Mais la mise en abyme magistrale du plaisir musical, obtenue par la représentation sur scène des réactions des habitants, est révélatrice de l'attitude réflexive de l'opéra du début du XX<sup>e</sup> siècle par rapport à lui-même. Dès 1918, tandis que l'opéra triomphe sur les scènes allemandes, Paul Bekker identifie le phénomène sonore comme le fil conducteur, presque obsessionnel, de la création schrekérienne :

Le *Son Lointain*, le *Carillon* et les *Stigmatisés* sont trois fantaisies dramatiques sur un même thème originel : le son. Il se manifeste symboliquement comme un signal fantomatique, une pulsion vitale vers la beauté ou vers la déchéance, un pouvoir sensuel séduisant, enivrant, capable de transformer les émotions ou bien de les créer. Dans les trois œuvres, on trouve invariablement ce même thème, ce même ravissement créateur du miracle sonore, de l'apparition fantomatique et envoûtante du son<sup>23</sup>.

- 19 Cette apothéose du son savamment orchestrée par le compositeur dans *Die Gezeichneten* exalte le pouvoir de la musique en même temps qu'elle nous renvoie à nous-mêmes et à la



nature de notre plaisir d'auditeur : peut-on vraiment croire en un son « si sensuel, si brûlant et pourtant si pur<sup>24</sup> » ?

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Bibliographie

Theodor W. Adorno, « Franz Schreker » in : *Quasi una fantasia*, (Gesammelte Schriften, vol. 16), Darmstadt, WBG, 1998, pp. 368-381.

Joachim Beck, « Die Gezeichneten » in : *Musikblätter des Anbruchs*, 1920, vol. 2, n°1 et 2 (Sonderheft Franz Schreker), pp. 12-16.

Paul Bekker, « Franz Schreker, Studie zur Kritik der modernen Oper » (1918), in : *Neue Musik*, Berlin, 1923 ; repris dans Paul Bekker/Franz Schreker, *Briefwechsel mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker* (éd. Christopher Hailey), Aix-la-Chapelle, Rimbaud, 1994.

Paul Bekker, « 'Impotenz' – oder Potenz ? Eine Antwort an Herrn Professor Dr. Hans Pfitzner », in : *Musikblätter des Anbruchs*, 1920, vol. 2, n°4, pp. 133-141.

Paul Bekker, *Klang und Eros*, Stuttgart/Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1922.

Rudolf Cahn-Speyer, *Zur Opernfrage – Das Wesen der Oper und ihre Entwicklung in der Gegenwart*, Berlin, Fliegel, 1913.

Rudolf Cahn-Speyer, « Hat die Oper eine Zukunft ? », in : *Melos*, 1924, vol. 4, n°3 et 5, pp. 135-144 et pp. 241-249.

Richard Ermen, *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aix-la-Chapelle, Rimbaud, 1986.

Peter Franklin, « Distant sounds – fallen music : Der ferne Klang as 'woman's opera' ? », in : *Cambridge Opera Journal*, 1991, vol. 3, n°2, pp. 159-172.

Peter Franklin, « Audiences, Critics and the Depurification of Music : Reflections on a 1920s Controversy », in : *Journal of the Royal Musical Association*, 1989, vol. 114, n°1, pp. 80-91.

Christopher Hailey, *Franz Schreker, A cultural Biography*, Cambridge, CUP, 1993.

Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, 1998.

Wilhelm Kienzl, *Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes*, Stuttgart, Engelhorn, 1926.

Wolfgang Molkow, « Die Rolle der Kunst in den frühen Opern Franz Schrekers », in : *Franz-Schreker-Symposion* (éd. Elmar Budde et Rudolf Stephan), Berlin, Colloquium Verlag, 1980, pp. 83-94.

Hans Pfitzner, *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz- Ein Verwesungssymptom ?*, in : *Gesammelte Schriften*, vol. 2, Augsburg, Filser Verlag, 1926-1929, pp. 99-281.

Hans Pfitzner, « Die Oper », in : *Sämtliche Schriften*, vol. 4, Tutzing, Hans Schneider, 1987.

Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, Londres, Stein, 1975.

Franz Schreker, *Die Gezeichneten, Oper in 3 Aufzügen* (livret), Vienne, Universal Edition, 1918.

Franz Schreker, *Die Gezeichneten, Oper in 3 Aufzügen* (partition), Vienne, Universal Edition, 1916.

Franz Schreker, « Meine musikdramatische Idee », *Musikblätter des Anbruchs*, 1919, vol. 1, n°1, p. 6-7.

Arthur Seidl, « *Madame Butterfly* und *Tiefland* » (1910/1911), repris dans *Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler*, Regensburg, Bosse, 1926.

## NOTES

1. Les traductions, sauf en cas d'indication spécifique, sont de l'auteur de l'article.
2. L'enquête « Gibt es eine Krise der Oper ? » est menée par la rédaction du *Berliner Tageblatt* auprès d'intendants et de compositeurs. La réponse d'Arnold Schoenberg est reproduite ainsi que celle de son ami Franz Schreker dans les *Musikblätter des Anbruchs*, 1926, vol. 8, n°5, p. 209 : « Die Krise des Theaters ist zum Teil bewirkt durch den Film ; und durch ihn befindet sich auch die Oper in dieser Lage : die Konkurrenz mit dem dort gebotenen Realismus nicht mehr aufnehmen zu können. Der Film hat das Auge des Zuschauers verwöhnt. »
3. Schoenberg, *Style and Idea*, p. 336-337 : « The erosion of the theatre began as the emotions of the people acting on the stage came to absorb more and more of the audience's interest. [...] The characters represented necessarily became even more ordinary, their emotions even more comprehensible to all. The result is that nowadays one sees on the stage almost exclusively the kind of philistines one also meets in life, whether they are supposed to represent heroes, artists or men-in-the-street. The opera is in a comparable situation. It has less to offer the eye than film has – and colour-film will soon be here, too. Add music, and the general public will hardly need to hear an opera sung and acted anymore. »
4. Rudolf Cahn-Speyer, *Zur Opernfrage*, p. 5 : « Eine der wenigen Ansichten, in denen sich so ziemlich ohne Ausnahme alle Kreise des musikalischen Publikums und der musikalischen Fachleute einig sind, ist diese : daß gegenwärtig die künstlerische Produktion in allen Gattungen der Oper auf ein totes Geleise sei ».
5. Rudolf Cahn-Speyer, « Hat die Oper eine Zukunft ? », p. 135 : « 1) Es werden keine Werke mehr geschaffen, die sich dauernd auf dem Spielplan halten können ; 2) In den letzten Jahrzehnten sind unverhältnismäßig wenig Werke von wirklicher künstlerischer Bedeutung geschaffen worden ; 3) Die Oper ist aus sozialen Bedingungen und Voraussetzungen entstanden, die nicht mehr vorhanden sind ; 4) Die Erkenntnis davon, daß die Oper eine unreine und daher relativ nicht wertvolle Kunstgattung sei, hat sich durchgesetzt, insbesondere bei den Komponisten, welche deshalb keine Opern mehr schreiben. »
6. On peut citer entre autres le numéro des *Musikblätter des Anbruchs* de 1927, (vol. 9, n°1 et 2) consacré exclusivement au « problème de l'opéra » et auquel ont participé compositeurs et musicologues prestigieux : Paul Bekker, Kurt Weill, Ernst Křenek.
7. Hans Pfitzner, « Die Oper » in : *Gesammelte Schriften*, p. 106 : « Ich glaube noch jetzt an das Publikum, oder besser gesagt : an ein Publikum in Deutschland sowohl in anderen Ländern, in denen jemals die Oper geblüht hat, wie Frankreich und Italien, an ein Publikum, welches in der Oper noch gute Musik hören will, welches nicht die 'Butterfly' dem 'Fidelio' und den 'Rosenkavalier' der 'Rose vom Liebesgarten' vorzieht, welches nicht, in die Oper geht, wegen eines Sängers oder eines Modedirigenten, oder bloß um was zu sehen, wie im Kino, und welches sich auch empört, wenn ihm Meisterwerke willkürlich verhunzt vorgeführt werden, wie 'Lohengrin' »

ohne Schwan und andere solche Regietaten. » *Die Rose vom Liebesgarten* est un opéra de Pfitzner créé en 1901.

8. Wilhelm Kienzl, *Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes*, Stuttgart, 1926, p. 302 : « Was mag wohl an meinem *Evangelimann* so schlecht sein, daß er Allen gefällt ? »

9. Pour les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle on peut citer, entre autres, *Ariane auf Naxos* (1916), *Palestrina* (1917) de Hans Pfitzner, *Jonny spielt auf* (1927) de Ernst Krenek, ou bien encore *Mathis der Maler* (1938) de Paul Hindemith.

10. Paul Bekker, *Klang und Eros* p. 40 : « Die musikalische Vision steht am Eingang und am Ausgang des Schaffens, das Literarische gelangt zu keinem Eigenleben, es ist nur das Mittel, die Musik im Rhythmus des Dramas ausströmen zu lassen. »

11. Franz Schreker, « Meine musikdramatische Idee », in : *Musikblätter des Anbruchs*, 1919, vol. 1, p. 6 : « Ich komme von der Musik her. Meine Einfälle haben wenig « Literarisches ». Geheimnisvoll-Seelisches ringt nach musikalischem Ausdruck. Um dieses rankt sich eine äußere Handlung, die unwillkürlich schon in ihrer Entstehung musikalische Form und Gliederung in sich trägt. »

12. L'opéra est en effet représenté à de nombreuses reprises sur les grandes scènes germanophones. Une affiche de l'automne 1919, annonçant la création viennoise pour le mois de décembre, précise qu'après avoir été joué à Francfort, Nuremberg, Munich, Dresde et Breslau, l'opéra est prévu pour Berlin, Cologne, Kassel, Mannheim, Magdebourg...

13. Alexander Zemlinsky, auquel le livret était à l'origine destiné, avait en effet demandé à son collègue et ami Schreker de lui écrire un texte sur le thème de la « tragédie de l'homme laid », dans la veine du conte d'Oscar Wilde « L'anniversaire de l'Infante ». Schreker décida finalement de mettre lui-même le livret en musique et Zemlinsky demanda quelques années plus tard à Georg Klaren d'adapter le conte wildien pour ce qui deviendra l'opéra *Der Zwerg*.

14. Les moyens requis pour l'incarnation scénique de la description verbale constituèrent une des causes pour lesquelles la création de l'opéra fut reportée de près de deux ans. Au cours de l'été 1917, Zeiss, Intendant à l'Opéra de Francfort, s'excuse dans une lettre à Schreker de ne pouvoir, en raison d'une réduction drastique du personnel et d'un manque de matériel, que réutiliser d'anciens décors. Il conseille au compositeur d'attendre la fin de la guerre pour pouvoir produire l'opéra avec les décors qu'il mérite.

15. Les traductions en français du livret de Schreker sont celles de Catherine Bastien pour le coffret, *Die Gezeichneten* : Deutsches Symphonie-Orchester, dir. Lothar Zagrosek (Decca, 1995).

16. Franz Schreker, *Die Gezeichneten, Textbuch*, p. 50 : « Das Eiland 'Elysium'. Die Bühne macht den Eindruck eines paradiesischen Gartens. Ganz im Hintergrunde, vom Zuschauer links, verschwommen, die Konturen der Stadt Genua und der in Abendbeleuchtung erglänzende Meeresspiegel. Vom Zuschauer rechts steigt die Bühne sanft an; an einer Stelle, mehr im Hintergrunde zu, soll sie, in felsiges Gestein übergehend, jäh in die Höhe streben. Eine Art Felsweg führt zu einem Steig, hinter diesem schimmern die satten Farben einer dichten Rosenhecke. Die Mitte der Bühne ist bis weit nach rückwärts Rasen, üppig wuchern hohe Farne und Blumen in oft grellen Farben. Aus dichten Gebüsch blinken kleine Kioske von phantastischen Formen und Marmorgruppen, die zumeist erotische Szenen der griechischen Sage darstellen. Fontainen, die mit Einbruch der Nacht zu Leuchtbrunnen werden, werfen hohe Garben. »

17. J'emploie ce terme dans l'acception qu'il revêt dans le domaine de la musique de film : il désigne une musique qui se trouve au niveau de l'intrigue même.

18. *Ibid.*, p. 51 : « Die heidnischen Gestalten ziehen sich zurück, solange das Glockenläuten währt – und kehren wieder. Diskretes Spiel mit dem Volke, das sich, von vereinzelt Ausnahmen abgesehen, abwehrend verhält, sich wiederholt bekreuzigt. Dieses Spiel dauert in unaufdringlicher Weise an, bis zum Eintritt der zweiten Szene. »

19. *Ibid.*, p. 51-52 (1. Szene) : « Bei den Gebeinen des heil'gen Andreas ! / Da heißt's ganz ehrfürchtig sein. / [...] / Was meinst du, Alter beim Angelusläuten war dir nicht auch so'n bißchen bang ? Die gehörnten Kerle... / Seht, Frau, das versteht ihr nicht : Das ist 'Kunst' ! »
20. Rudolf Stephan Hoffmann, « Die Gezeichneten in Wien », in : *Musikblätter des Anbruchs*, 1920, vol. 2, n°5, p. 190 : « Eine einzige, kaum unterbrochene konsequente Steigerung, die mit verlorenen Einsamkeitsflöten beginnend, über ein immer höher anschwellendes Nokturno, das von Carlottas Sehnsucht intoniert, von immer neuen Stimmen aufgenommen wird, zu bacchanatischem Taumel, zu orgiastischer Wirrnis führt. »
21. *Op. cit.*, p. 64 (11. Szene) : « Ah welche Nacht ! Welch eine glühende Sommernacht ! In ihr schwärliches Licht will ich tief mich verkriechen, eintauchen tief in ihr leuchtendes Dunkel ! Mit Sternen tanz'ich den Sommernachtsreigen, doch mit Kobolden schlaf'ich im Busch. »
22. *Ibid.*, p. 65 (13. Szene) : « Das Volk ist im Taumel ! »
23. Paul Bekker, « Franz Schreker, Studie zur Kritik der modernen Oper », p. 291-292 : « Sie sind drei dramatische Phantasien über das nämliche Urthema, und dieses heißt « Klang ». Er symbolisiert sich als geisterhafter Weckruf, als schönheit- und unheilbringender Lebenstrieb, als verführerische, berauschende, Seelen um- und neuschaffende Sinnesmacht. In allen drei Gestaltungen ist es immer dieses eine Thema, diese eine schöpferische Entzückung des klanglichen Wundererlebnisses, der berausenden sphärischen Geistererscheinung des Tönens. »
24. Franz Schreker, *Der ferne Klang*, 1912, acte III, scène 9 : Fritz : « so sinnlich und glühend / und doch so rein ! »

## RÉSUMÉS

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, l'opéra voit sa place au sein de la vie culturelle contestée par l'émergence de nouvelles formes d'art et de divertissement qui attirent un public nombreux et varié. Revues à grand spectacle et cinéma séduisent les sens des spectateurs par une débauche d'impressions visuelles et sonores. À Berlin comme à Vienne, on parle dans le monde musical d'une « crise de l'opéra » et l'on s'inquiète pour l'avenir du genre. Il ne s'agit plus d'une de ces querelles anciennes sur la hiérarchie entre verbe et son, comme cette forme hybride en a connu au fil de ses trois siècles d'existence. Ébranlé dans ses fondements sociologiques, l'opéra est mis en demeure de choisir sa voie entre haute et basse culture, entre un art d'élite et un art des masses. La musique se pervertit-elle en revendiquant et cultivant son pouvoir sensuel sur les spectateurs ? Les nombreux *Künstleroper*n qui naissent à cette époque semblent offrir, dans une sorte de mise en abyme, une réflexion sur le devenir du langage musical scénique. Le troisième acte de l'opéra de Franz Schreker, *Die Gezeichneten*, en représentant sur scène un public fictif cédant jusqu'à l'orgie aux séductions de l'art, peut se lire comme un reflet auto-référentiel de la subjugation musicale.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird die besondere Stellung der Oper innerhalb des kulturellen Lebens durch den Siegeszug neuer Kunst- und Unterhaltungsformen, die ein ebenso breites wie vielfältiges Publikum anziehen, in Frage gestellt. Mit einer Überfülle visueller und klanglicher Eindrücke verführen die Revue und das Kino die Sinne der Zuschauer. Zugleich wird in Wien wie in Berlin in der musikalischen Welt eine « Krise der Oper » konstatiert und diskutiert und man sorgt sich um die Zukunft der Gattung. Es handelt sich diesmal jedoch nicht um eine

Wiederaufnahme des alten Streits über das Primat von Wort oder Musik, der die hybride Kunstform seit ihrer Entstehung begleitet. Vielmehr steht die in ihrem sozialgeschichtlichen Fundament erschütterte Oper vor der Herausforderung, ihren Weg zwischen 'hoher Kultur' und Unterhaltungskultur, zwischen einer Kunst für die Eliten und einer Kunst für die Massen zu wählen. Wird eine Musik, die ihre sinnliche Macht auf den Zuhörer einfordert und pflegt, moralisch verwerflich? Die zahlreichen *Künstleroper*n, die in dieser Zeit entstehen, scheinen in einer Art « mise en abyme » die Zukunft der musikalisch-szenischen Sprache zu reflektieren. Der dritte Akt von Franz Schrekers Oper *Die Gezeichneten*, in dem sich ein fiktives Publikum der sinnlichen Verführungskraft der Kunst bis hin zur Orgie ergibt, kann als Reflexionsprozeß über die Macht der Musik im Medium des Musiktheaters gedeutet werden.

## AUTEUR

**CLAIRE BADIOU**

Université Paris IV – Sorbonne